

## Ourivesaria luso-brasileira no Rio da Prata

**Maria José Goulão**

**(Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto)**

GOULÃO, Maria José – *Ourivesaria luso-brasileira no Rio da Prata*. *Oceanos*. Nº 4, (julho) 1990, p. 37- 42.

A imigração luso-brasileira teve um peso decisivo na vida económica, social e cultural do Rio da Prata, durante o período colonial. No domínio artístico, a ourivesaria, a par do mobiliário e da escultura, atesta de forma clara a especificidade do contributo português, determinante na formação de inúmeras gerações de artífices rioplatenses, e que teve as suas consequências ao nível do gosto, adquirindo aspetos estilísticos muito próprios.

A cidade da Santíssima Trindade e Porto de Santa Maria de Buenos Aires foi, durante os séculos XVII e XVIII, uma plataforma comercial de primordial importância, visto ser o único ponto de conexão dos territórios espanhóis com a Europa pela via atlântica.

Buenos Aires era, acima de tudo, uma cidade portuária. Dessa abertura ao rio advém algumas das suas características mais determinantes: culturalmente eclética, a cidade tornar-se-á o ponto de penetração de influências, técnicas e modelos europeus. No domínio da ourivesaria, esse ecletismo levou a que a produção da região de Buenos Aires fosse claramente distinta da de outros territórios da América espanhola.

Para tal terá contribuído a importação de peças provenientes de Espanha, atestada através de vários documentos em que funcionários da Coroa espanhola requerem autorização para trazer joias e prataria, importação esta que no século XIX se estende a outros países europeus, entre os quais Portugal. Mas mais determinante foi, sem dúvida, a presença em Buenos Aires de ourives vindos de Espanha, Portugal, França, Itália, Inglaterra, e ainda de vários territórios americanos.

A estatística elaborada pelos professores Ribera e Schenone com base nos censos, padrões e documentação de vária ordem, permite verificar que dos 97 ourives europeus já identificados que trabalharam na região de Buenos Aires, 43 são espanhóis e 44 são portugueses, aos quais há a juntar mais 7 brasileiros<sup>1</sup>.

Datam do início do século XVII as primeiras notícias da chegada de ourives lusitanos, sendo muitos os que declaram ter entrado ilegalmente em Buenos Aires. Visto que as autoridades espanholas exerciam uma vigilância aturada, os ourives imigrados clandestinamente e que desejavam fixar-se na região procuraram adquirir a condição de vizinhos e tirar partido dos privilégios daí

inerentes, para garantir o exercício da sua profissão. Como este estatuto era transmissível por linha feminina e através do casamento, muitos ourives procuraram a união com crioulas, filhas de espanhóis ou portugueses e descendentes dos conquistadores e primeiros povoadores.

O número de prateiros portugueses que atuaram na região do Rio de la Plata deve ter sido bastante superior ao registado. Nas listas publicadas por Ribeira e Schenone<sup>2</sup>, encontrámos referências a vários artistas cujos nomes indicam uma origem portuguesa ou brasileira, se bem que não se conheça com segurança a sua nacionalidade. Muitos desses nomes aparecem na documentação com uma grafia incorreta. Seria interessante saber se se trata de uma tentativa propositada de ocultar a origem portuguesa, ou se os funcionários espanhóis acastelhanizaram involuntariamente os nomes ao registá-los por escrito.

Entre os ourives que declararam a sua origem, alguns são portugueses do Continente que exerceram o seu ofício no Brasil antes de passarem a Buenos Aires e outros são naturais do Rio de Janeiro, Pernambuco e Baía. A necessidade de ocultar a origem portuguesa parece estar relacionada não só com os preconceitos existentes contra os estrangeiros e com a dificuldade de integração profissional, mas também com problemas de índole religiosa. Embora autores como Eduardo Saguier afirmem que os imigrantes portugueses não sofreram qualquer tipo de perseguição religiosa<sup>3</sup>, o certo é que as datas em que se regista um número mais elevado de entradas clandestinas correspondem a períodos de maior agitação neste domínio.

A chegada ao Brasil do comissário da Inquisição Furtado de Mendonça, enviado por Lisboa, que traz consigo a ameaça do início das perseguições aos judeus neste território, deverá estar diretamente relacionada com o considerável aumento da imigração portuguesa para o Rio da Prata. Só em 1619, até meados do ano, tinham entrado no porto de Buenos Aires oito navios carregados com passageiros portugueses. Embora esta situação tenha provocado um redobrar da vigilância por parte das autoridades espanholas, que suspeitavam da fé destes recém-chegados, as «Reales Cédulas» sobre expulsão de estrangeiros não foram postas em prática de forma rigorosa. Com efeito, o reconhecimento da importância vital do elemento português, que exercia por tradição as artesanias e ofícios mecânicos considerados menos dignificantes, parece-lhe ter-se sobreposto ao fervor religioso.

Além da existência desta ativa corrente migratória entre o Brasil e Buenos Aires, também as relações comerciais entre ambas as zonas foram bastante intensas, contribuindo para explicar a influência portuguesa no domínio da ourivesaria, exercida em grande parte através daquele território português.

Quando o governo de Lisboa proíbe em 1766 o exercício do ofício de ourives nas capitanias do Rio de Janeiro, Baía, Pernambuco e Minas Gerais, para obstar ao desvio do ouro no Brasil, o Vice-Rei Conde da Cunha protesta contra estas disposições, alegando: «...de *Buenos Aires encomendam-nos grande*

*quantidade de obras de prata o que trazia utilidade tanto aos artífices como ao comércio do Reino, de cuja falta resultam prejuízos muito sensíveis»<sup>4</sup>.*

A influência portuguesa exerceu-se também através da Colônia do Sacramento, fundada em 1680, e que se tornou a posição meridional mais avançada do Brasil. A dureza da vida na Colônia, marcada por provações de vária ordem, a proximidade de Buenos Aires e a perspectiva de uma riqueza fácil através dos negócios levaram muitos artífices a fugir para a capital rioplatense.

Muitos dos ourives portugueses cuja atividade está documentada no Rio da Prata nasceram no Continente, sendo originários de Lisboa, Benavente, Tomar, ou ainda do Porto, Lamego e Guimarães, três cidades de larga tradição no domínio da ourivesaria, onde as práticas profissionais se transmitiam de geração para geração. Alguns devem ter exercido em Portugal, trazendo para Buenos Aires as formas e os estilos então em voga no Continente, como foi o caso de Francisco Costa, que em 1635 declara haver feito exame como prateiro em Portugal, de José Joaquim Ferreira, que exerceu primeiro a sua profissão no Porto, onde nascera, emigrando para a Baía e daí para Buenos Aires. Muitos deles, no entanto, devem ter feito a sua aprendizagem no Brasil, por onde passaram quando jovens e onde se casaram e exerceram o seu ofício, antes de se radicarem no Rio da Prata.

A discriminação racial dos mestiços e mulatos, a intransigência religiosa contra os cristãos-novos e a desconfiança relativamente aos estrangeiros não obstaram, no entanto, a que numerosos portugueses exercessem funções importantes na corporação dos ourives; Manuel António Pimentel atuou, em 1793, como examinador da corporação, Francisco Pinto, nascido no Porto, foi seu secretário vitalício e José António Sousa desempenhou as funções de mordomo e examinador. Nomes de incontestável origem portuguesa como «Simón Pereira de Sousa», «Josef Henrique Ferreyra» ou «Juan Pereira» aparecem também mencionados como «*mayordomos*» do corpo de ourives<sup>5</sup>.

A documentação existente no Archivo Generale de la Nación, em Buenos Aires, mostra ainda que vários portugueses pediram a sua admissão ao exame para abertura de loja pública.

Muito embora os portugueses apareçam muitas vezes envolvidos na prática de delitos comuns, como a produção de peças com metal de baixa lei, o contrabando de prata, a transformação de objetos roubados ou o funcionamento de oficinas clandestinas, não parece terem recebido por parte das autoridades gremiais um tratamento diferente do que era dado aos seus congêneres espanhóis; em casos de fraude ou desobediência ao estipulado, as penas eram ministradas com equidade.

A rivalidade profissional e a necessidade de reservar para os artífices espanhóis um mercado possivelmente saturado pela concorrência portuguesa estiveram, no entanto, na origem de algumas perseguições movidas contra prateiros nacionais. Assim, em 1757, antes da criação dos «*bandos*» que

regulamentavam o exercício da profissão, um lusitano de nome Manuel Pinto, dono de uma oficina de prataria, foi molestado por um grupo de mestres do ofício que o forçaram a encerrar a sua loja, afirmando que, por ser português, não podia trabalhar no seu ofício<sup>6</sup>. Chamado a pronunciar-se sobre a questão, o Cabido, curiosamente, tomou o partido de Manuel Pinto; alegando que o ofício de prateiro «*es bien común*», restituiu-lhe o livre usufruto da sua loja e não deu provimento às queixas dos mestres espanhóis.

Durante o século XIX, a migração de ourives provenientes de Portugal e do Brasil diminuiu de forma muito sensível. A primeira metade do século, período conturbado sob o ponto de vista político, não foi favorável à produção de objetos sumptuários. A Igreja, instituição da qual estavam diretamente dependentes as encomendas mais importantes, deixa de exercer o seu mecenato, e as doações laicas diminuem grandemente. Por outro lado, a prata escasseia, e a talha dourada surge como alternativa para a execução de objetos até aí lavrados naquele metal.

Na época da Independência, depois de 1853, a grande burguesia de Buenos Aires tem os olhos postos na Europa, assimilando religiosamente as modas e os estilos aí vigentes.

Entre as muitas peças de ourivesaria diretamente importadas dos mercados europeus, encontram-se algumas provenientes das oficinas de Lisboa e do Porto.

Neste período, a permanência dos artífices de origem luso-brasileira encontra-se atestada essencialmente na chamada prataria doméstica e rural, e confirmada pelas punções, de utilização já regularizada. Neste domínio, os contactos com os Estados do Sul do Brasil, através da zona de Entre Rios, foram bastante significativos.

Muitos dos ourives que atuaram na região de Buenos Aires nesta altura apresentam nomes que revelam a sua ascendência lusa; estão neste caso, entre outros, Francisco Sousa Cunha, José dos Santos, José Machado, Pedro Ferreira, Francisco Crespo, António Moreira e Cândido Silva.

O estudo das obras produzidas por ourives luso-brasileiros, ou que apresentam influências estilísticas portuguesas, levanta alguns problemas, que dificultam uma classificação correta e impossibilitam ultrapassar o domínio das meras hipóteses para chegar a conclusões definitivas. Torna-se quase impossível saber qual o alcance real da influência portuguesa, pois o número de peças que chegaram aos nossos dias não é mais do que a pequena parte que escapou às sucessivas refundições e alterações. Muitas delas são pertença de colecionadores privados, mudando de mãos com frequência, o que dificulta a sua localização e estudo. Por outro lado, se a documentação respeitante aos ourives é bastante abundante, a que diz respeito às peças desapareceu na sua quase totalidade.

A inexistência de punções com a marca de ourives identificada em obras anteriores ao século XIX vem aumentar grandemente o problema da atribuição.

No entanto, uma análise minuciosa das peças permite definir certas características formais e estilísticas que nos parecem devedoras de uma corrente luso-brasileira, por vezes com aspetos muito específicos, outras vezes mais difíceis de determinar.

Durante todo o século XVIII, a influência portuguesa foi muito marcante, manifestando-se em inúmeras obras de ourivesaria, maioritariamente destinadas ao culto religioso. Peças importantes, com grande peso de prata, parecem corresponder a encomendas significativas por parte da hierarquia da Igreja, ou a doações laicas de vulto. No seu conjunto, apresentam um grande primor de execução e uma elevada qualidade técnica, que correspondem a padrões europeus e provam que muitos ourives nascidos em Portugal aplicaram e transmitiram aos seus aprendizes as formas e os processos de trabalho assimilados nas oficinas de Lisboa, Porto, Lamego ou Guimarães<sup>7</sup>.

Nestas peças, predominam o repuxado e o cinzelado, executados com um esmero que deve ficar a dever-se mais à perícia do executante do que à qualidade dos utensílios usados. Com efeito, os inventários dos bens de ourives portugueses, que nos fornecem elementos muito importantes acerca da forma como estava estabelecida uma oficina, são elucidativos da pobreza quase confrangedora de meios técnicos.

Encontram-se em Buenos Aires peças de ourivesaria de contornos muito marcados, com "armas refinadas e uma ornamentação exuberante, fazendo corpo com o objeto, onde abundam as volutas, os concheados, as cabeças de querubim e toda uma iconografia erudita. A influência do Barroco e do Rococó portugueses demarca estas peças da restante produção local e sobretudo da que era enviada do Alto Perú, onde predomina um Barroco com tonalidades *naïves*, caracterizado por uma decoração de arabescos, folhas, frutos e animais estranhos à arte europeia, em muitos casos disposta à volta de um motivo principal. Na ourivesaria peruana, a técnica é muitas vezes rudimentar e a decoração aparece quase sempre como que justaposta à forma do objeto, sublinhando os seus contornos sem os suprimir e destacando-se do fundo, recortada com nitidez.

No que respeita às obras que sofreram a influência dos estilos D. João V e D. José, torna-se por vezes difícil distinguir as que provêm diretamente de Portugal das que foram executadas no Brasil ou em Buenos Aires, pois a técnica, a temática ornamental as formas são em muitos casos idênticas. Ambos os estilos devem ter sido introduzidos em Buenos Aires pela via brasileira, com alguns anos de desfaseamento em relação ao Continente.

Na coleção Horácio Porcel encontra-se um incensário que deve ter vindo da Colónia do Sacramento para o Mosteiro de Nossa Senhora do Pilar por ordem do Vice-Rei Pedro de Cevallos, depois da ocupação da Colónia pelos espanhóis, e que ostenta na arandela a seguinte legenda: «*S. Anna Colonia 1762*». É um recipiente globular, decorado com volutas e elementos vegetais estilizados, com relevo pouco marcado; motivos similares, entalhados, repetem-se na tampa. Cremos que constitui um bom exemplo da forma como

os ourives brasileiros da Colônia, zona periférica, receberam e interpretaram a seu modo a influência do Barroco português, em obras ainda frustes e sem a exuberância e a erudição usuais em Portugal.

No mesmo ano, no entanto, havia ourives portugueses a trabalharem em Buenos Aires de forma totalmente diferente, demonstrando já uma grande segurança na utilização da gramática decorativa rococó. O conjunto de seis tocheiros de prata repuxada e cinzelada, pertencentes à Catedral de Buenos Aires, e que têm gravado o ano da sua execução (1762), correspondem bem ao gosto nacional; de três pés e de grandes proporções, eram colocados em fila junto ao altar. Encontram-se em Buenos Aires outras peças com a mesma tipologia, embora possivelmente executadas no Brasil, durante a segunda metade do século XVIII; é o caso do par de tocheiros da coleção Christian Mauthe, com uma forma semelhante, mas de fatura mais delicada, apresentando uma decoração com querubins, cabeças de leão e elementos de gosto rococó.

Um conjunto significativo de peças de prata de possível influência portuguesa, talvez produzidas em Buenos Aires por ourives lusos, e hoje infelizmente dispersas por várias coleções, deve ter pertencido à Igreja de São Pedro Telmo, que esteve no século XVIII sob a invocação de Nossa Senhora de Belém. Todas elas têm em comum uma decoração com cabeças de querubim e com os escudos da Ordem de Belém, compostos por uma estrela e três coroas. No Museu «Isaac Fernandez Blanco», conservam-se uma base de cruz processional e um par de ciriais; finas molduras de decoração vegetal acentuam, com curvas e contracurvas, as formas muito onduladas destas peças.

Motivos de volutas e concheados surgem em várias coroas, executadas no século XVIII, na região de Buenos Aires, e que em nossa opinião se podem incluir nas peças influenciadas pelo Barroco português. Um desses exemplares, de prata dourada, pertencente ao Museu «Isaac Fernández Blanco», combina as técnicas do repuxado, entalhe, fundição e cinzelado, e apresenta a mesma decoração no resplendor, rematado com estrelas e raios.

Infelizmente, nenhuma destas peças está punçonada, o que não nos permite atribuí-las com segurança aos ourives lusos que trabalharam no Rio de la Plata durante o século XVIII. No entanto, todas elas formam um conjunto bem individualizado, essencialmente no que diz respeito à exploração de uma temática comum, ao exagero das formas, ao ondulado dos perfis, à boa qualidade técnica que apresentam. Não são certamente tão exuberantes como as obras produzidas em Portugal Continental ou no Brasil, mas há que atender não só ao facto de terem sido executadas numa zona periférica, onde o gosto europeu chegou em muitos casos abastardado, como também a hipótese de os seus autores terem sofrido outro tipo de influências locais.

De entre os vários tipos de peças de ourivesaria religiosa que nos foi dado estudar, as estantes litúrgicas são talvez o exemplo mais perfeito da influência

dos protótipos decorativos e formais portugueses, e do modo extremamente feliz como os ourives de Buenos Aires foram capazes de assimilar este contributo, não caindo na mera repetição, mas antes inovando com grande capacidade criativa.

A coleção Horácio Porcel guarda um primoroso exemplar, que mostra a forma como o Barroco português foi reinterpretado em Buenos Aires. Trata-se de um atril que segue o modelo alto-peruano da composição por placas de prata suportadas por uma armação de madeira, o que permite diminuir sensivelmente a quantidade de metal empregue. As formas são bojudas, muito acentuadas, mas de extrema elegância. Todo o estilo da peça é construído num ritmo de curvas e contracurvas, sublinhado por volutas. A transição para o fundo, decorado com um motivo de escamas muito delicado, faz-se através de palmas. Grinaldas de flores e concheados anunciam já a leveza dos ornatos rococó, e pequenas cabeças de querubim decoram os ângulos. É uma peça de elevado esmero técnico, na qual todas as superfícies receberam igual destaque, salientando-se as costas, ricamente trabalhadas, com uma cartela central rodeada de finas volutas. A sábia dosagem de zonas profusamente ornamentadas e de superfícies quase lisas, o ritmo gracioso e feminino, a interpretação erudita dos ornatos «à romana» fazem desta peça um caso exemplar de aceitação do barroco português.

Um dos aspetos mais interessantes que reveste a ourivesaria rioplatense de finais do século XVIII é a influência das formas e ornamentação próprias do mobiliário luso-brasileiro de estilo D. José, muito apreciado na região de Buenos Aires. Aqui trabalharam muitos entalhadores portugueses, e ainda hoje se conservam bons exemplares da época, executados em madeiras exóticas, alguns deles muito curiosos, como as mesas, cadeiras ou papeleiras-miniatura, muito típicas do Rio da Prata<sup>8</sup>.

A atestar o uso corrente do mobiliário português de estilo D. José, um inventário de bens da segunda metade do século XVIII refere: «24 *sillas de jacarandá com talla y espaldar de tabla, de pie de cabra*; (...) 4 *mesas de arrimar; de jacarandá com sus pies de cabra, talla y dos gabetas*; (...) *una escribanía consu mesa de jacaranda lisa y pie de cabra*», etc.<sup>9</sup>

Na coleção Mário Hirsh, guarda-se um par de estantes litúrgicas da segunda metade do século XVIII, procedentes da Igreja de Santo Inácio em Buenos Aires, que ilustra a transposição das formas do mobiliário para o domínio da ourivesaria. Trata-se de peças com um grande peso de prata, pois utilizam a técnica da fundição, à qual se associam o repuxado e o cinzelado. O respaldo, com delicada moldura de recorte amplo e decoração *rocaille*, apoia-se em dois elegantes pés de dupla curvatura, finamente ornamentados. Os dois pequenos pés da frente apresentam uma curvatura ainda mais acentuada, que repete a forma característica dos «pés de cabra» do mobiliário D. José. O remate assimétrico e os concheados graciosos são também característicos deste estilo.

Um outro atril com idênticas características pertence à coleção Carlos Blaquier e procede da Archicofadria do Santíssimo Sacramento de Montevideo, O respaldo, ornamentado com motivos *rocaille* mais simplificados, apresenta um remate muito recortado, com uma custódia inserida numa cartela, ao centro. Os pés contracurvados repetem-se. A forma extremamente feliz como os ourives interpretaram a temática do estilo D. José prova mais uma vez a aceitação que este recebeu no Rio da Prata.

Como já foi referido, a produção de origem portuguesa ou brasileira entra em decadência durante o século XIX, que não foi um período favorável para a ourivesaria. A Igreja, à qual muita da produção anterior era destinada, deixa de fazer grandes encomendas, e as classes superiores, enriquecidas, vão procurar diretamente nos mercados europeus a satisfação das suas necessidades de consumo. A prataria tradicional é assim relegada para o uso doméstico e para o adorno das montadas e dos trajos e armamento dos cavaleiros gaúchos, nas zonas rurais. Em muitas destas peças, de fatura pouco elaborada, aparecem punções de ourives com nomes de origem portuguesa. Muitos destes artesãos são descendentes dos prateiros emigrados nos séculos anteriores. No entanto, as suas obras dificilmente se distinguem das dos ourives argentinos seus contemporâneos.

Um dos objetivos de prataria doméstica mais divulgada no Rio de la Plata foi o *mate*, recipiente usado para beber a infusão de erva-mate, e que teve formas muito variadas. O facto de se desconhecer estas peças de ourivesaria na Europa obrigou os artífices argentinos a inventar soluções originais para o seu fabrico, embora nalguns casos recorressem a motivos ornamentais importados, que aplicaram com muita liberdade.

O Museu «Isaac Fernández Blanco» conserva vários *mates* do prateiro português António Moreira. Um deles é um recipiente de prata, globular, decorado com aros de ouro e faixas de flores e folhas, apoiando, através de um pé com volutas e anjos, numa base de planta circular, também cinzelada.

No mesmo Museu, encontra-se um *mate cuja* base apresenta uma punção de Lisboa e duas outras com iniciais de difícil leitura. Segundo o Professor Ribera, o recipiente não corresponde ao pedestal, sendo um trabalho do Norte da Argentina<sup>10</sup>. A base é circular, ligando-se ao recipiente através de duas volutas com folhagem. No centro, sob um elemento esferoide, cinzelado com motivos de folhas, ergue-se uma figurinha de criança. Desconhecemos se a base pertencia a outro tipo de objeto, ou se foi executada para sustentar o recipiente do *mate*; juntamente com outras peças que encontramos em Buenos Aires, com punções de Lisboa e do Porto, como espevitadeiras, salvas, paliteiros e castiçais, atesta no entanto o facto de Portugal ter sido um dos mercados onde a próspera burguesia de Buenos Aires se abasteceu durante o século XIX.

O Brasil, através dos seus estados Sul e da zona argentina de Entre Rios, exportou também, neste período, numerosos objetos de prataria rural e doméstica. O cultivo da erva-mate fazia-se também naquele território português, especialmente no Sul; daí e do Rio ele janeiro, onde trabalhavam



prateiros prestigiados, de origem portuguesa, importaram-se para o Rio de la Plata numerosas peças de ourivesaria, entre as quais um tipo de *mate* muito específico<sup>11</sup>. A coleção Horácio Porcel guarda um desses exemplares brasileiros: o recipiente é esferoide, com três faixas horizontais, pelas quais se reparte uma decoração vegetalista. O pé encontra-se colocado entre duas corolas, uma junto ao recipiente e outra junto à base.

Os paliteiros do Brasil foram igualmente muito apreciados no Rio de la Plata durante o século XIX, encontrando-se atualmente ainda muitos exemplares, dispersos por várias coleções particulares. Objeto característico da ourivesaria portuguesa, a sua forma e função são importadas para o Brasil, onde ganha um sabor exótico, dado por detalhes originais como figuras de índio, frutos ou pássaros tropicais. No Museu «Isaac Fernández Blanco», conservam-se alguns exemplares do Rio de Janeiro, punçoados, com «sabiás», frutos ou flores de filigrana.

## Notas

<sup>1</sup> Adolfo Luís RIBERA e Heitor H. SCHENONE, *Platería sudamericana de los siglos XVII-XX*, Buenos Aires, Banco de Itália y Rio de la Plata, 1981, p.66.

<sup>2</sup> Os dados relativos aos ourives portugueses foram recolhidos e publicados pelos Professores Ribera e Schenone nas seguintes obras: Adolfo Luís RIBERA, «Apuntes para um diccionario de orfebres rioplatenses (siglos XVI-XIX)», in Idem e Hector H. SCHENONE, *Platería sudamericana...* pp. 385-45; Adolfo Luís RIBERA e Hector H. SCHENONE, «Nómina de artistas y artesanos luso-brasilenos que trabajaron en el Rio de la Plata hasta principios del siglo XIX», in Idem, *El arte luso-brasileno en el Rio de la Plata* (cat. da exp.), Buenos Aires, Museo Nacional de Arte Decorativo, 1966.

<sup>3</sup> Eduardo R. SAGUIER, *The social impact of a middle-man minority in a derided host society: the case of the portuguese in early seventeenth-century*. Buenos Aires, «The hispanic american historical review», vol. 65, nº 3, agosto de 1985, p. 467-491.

<sup>4</sup> Francisco Marques dos SANTOS, *A ourivesaria no Brasil antigo*. «Estudos Brasileiros», Ano II, vol. IV, nº 12, Maio-Junho 1940, pp. 627-628.

A proibição do ofício de ourives no Brasil esteve em vigor até 1815. Durante esses quarenta e nove anos, no entanto, não só o número de ourives parece ter aumentado, como foram mesmo executadas algumas das peças de melhor qualidade. As encomendas com destino a Buenos Aires não devem ter sofrido qualquer baixa significativa, pois encontram-se peças luso-brasileiras deste período nas coleções argentinas.

<sup>5</sup> Fernando MÁRQUEZ MIRANDA, *Ensayo sobre los artífices de la platería en el Buenos Aires colonial*. Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1933, p. 75.

<sup>6</sup> Archivo General de la Nación, Buenos Aires, *Acuerdos del extinguido Cabildo*, Série III, tomo II, livro XXXI, p. 242-243. Documentação publicada por Fernando MÁRQUEZ MIRANDA, ob. cit., p. 70.

<sup>7</sup> O trabalho em filigrama de ouro, na tradição portuguesa, era praticado pelos lusitanos Simão Pereira de Sousa, Francisco Pinto Rocha e José Machado, facto que atesta a transmissão de técnicas e processos usados no Continente. (Ver: António PEREZ-VALIENTE DE MOCTEZUMA, *Colección Gustavo Muniz-Barreto: Platería colonial*, Buenos Aires, 1960, p. 121).

<sup>8</sup> Estes pequenos móveis reproduziam os de tamanho normal, por vezes com ligeiras deformações. Em muitas casas argentinas, eram utilizados para decorar um estrado de madeira revestido com tapetes e almofadas, zona tradicionalmente reservada ao elemento feminino.

<sup>9</sup> Virginia CARREÑO, *Ensayo sobre el mobiliário rioplatense*, Buenos Aires, 1961, p. 65-66.

<sup>10</sup> Adolfo Luís RIBERA, *Catálogo de platería*, Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano «Isaac Fernández Blanco», 1970, cat. nº 560.

<sup>11</sup> A tipografia do *mate* brasileiro foi recentemente estabelecida por um grupo de investigadores argentinos. Ver: Guiomar URGELL, Horácio BOTALLA e outros, *El mate de plata*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Municipal de Arte Hispanoamericano «Isaac Fernández Blanco», 1988, p. 166.